Alina Kowalczykowa

O grotesce Słowackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/4, 3-18

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Pamiętnik Literacki LXXXIII, 1992, z. 4
PL ISSN 0031-0514

ALINA KOWALCZYKOWA

O GROTESCE SŁOWACKIEGO

Metamorfozy

Groteskowe elementy struktury świata przedstawionego w utworach Słowackiego, oparte na poetyce makabry, tak dalece raziły badaczy, że wolano tłumaczyć je jako przejawy obsesji i natręctw nękających autora niż potraktować je serio, poddać literackiej interpretacji. Toteż jako koronne przykłady polskiej groteski romantycznej traktuje się diabełki z zakończenia *Wielkiej Improwizacji* i przemianę Grabca w drzewko w *Balladynie*. Niesamowita, mroczna sfera groteski Słowackiego, sfera strasznych metamorfoz świata, była przez historyków literatury pomijana jako nazbyt makabryczna i nazbyt nie przystająca do naszych wyobrażeń na temat dzieła narodowego wieszcza.

Gdy makabryczne sceny traktowano jako wyraz obsesji autora, ich groteskowy aspekt często bywał w ogóle nie zauważany[1]. A ukazuje on odmienną wersję zjawiska literackiego fascynującego czytelników Baudelaire'a, Edgara Poego czy Lautréamonta; nadto zwierciadło groteski służyło w dziełach Słowackiego przedstawianiu współczesnego, duchowego i politycznego świata.

Największe nasycenie jego twórczości elementami groteski nastąpiło – co może zdumiewać – bezpośrednio po powrocie poety z podróży do Ziemi Świętej. Początek temu procesowi dało *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, finał stanowił *Sen srebrny Salomei*. Doszła wtedy do apogeum Słowackiego wizja świata, w którym nie przejawia się duch Boży, nie ma też takiej, jaką głosi chrześcijaństwo, wiary w życie pozagrobowe. Jest człowiek i jest śmierć, i przerażający, ohydny koniec istnienia. Brutalizację przedstawionego obrazu umożliwiała, jak sądzę, nikła stosunkowo religijność Słowackiego; nie mylił się Mickiewicz mówiąc, że jego poezja to kościół, w którym nie ma Boga, a i Słowacki pisał w młodzieńczym dzienniku o braku wiary. Szukał jej potwierdzenia spędzając noc u grobu Chrystusa, bezpośrednio pod wrażeniem świętych miejsc napisał dwa wiersze. Lecz prostej wiary nie odnalazł, a groteskowy styl, manifestujący się w dziełach z najbliższych lat, świadczy także o doznanym zawodzie.

[1] Warto przypomnieć, że termin „groteska" jest wyjątkowo wieloznaczny; używając go uwzględniam świadomość estetyczną epoki, ale cechy „groteskowej" poetyki Słowackiego mają piętno nader indywidualne. Co jest tylko frenezją, co już groteską? O wieloznaczności kategorii pisał m.in. W. Bolecki (*Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*. „Pamiętnik Literacki" 1989, z. 1).

Świat przedstawiony w utworach Słowackiego jest kontrastowy, pełen naraz spokojnego piękna i dramatyzmu namiętności. Te dwie właściwości tkwią we wszystkim, a raczej: we wszystkim mogą się objawiać. Wszystko bowiem, na co się patrzy, nabiera sensu dzięki oku wyobraźni, a także podlega przemianom pod wpływem nastroju człowieka czy jego stanu emocjonalnego. Przypomnijmy pejzaż z *Rozłączenia* lub malinowe krzewy w *Balladynie* — jakże odmiennie widziane przez każdą z bohaterek. A w momentach wewnętrznej dysharmonii bohaterowie Słowackiego postrzegają świat jako makabryczne *panopticum*, które podlega groteskowym metamorfozom prowadzącym ku przerażeniu i śmierci.

Prekursorski charakter wobec późniejszych metamorfoz wyobraźni w twórczości Słowackiego ma scena z *Kordiana*, w której bohater kroczy nocą przez zamkowe komnaty, by zabić cara, i pada w końcu obezwładniony przez Strach i Imaginację. Punktem wyjścia są realia, konkretny (choć niekoniecznie zgodny z historycznym wystrojem) wygląd sal i ściennych dekoracji. Wszystkie te obiekty w miarę toku akcji przekształcają się — powoli — spiętrzając dramatyczny efekt. Arabeskowe dekoracje ożywają, schodzą ze ścian, osaczają Kordiana; nadchodzą wizje korowodu trumien i trupów. Groza narasta wraz ze zwielokrotnianiem się strasznych zjawisk. Zyskują one aż niemal materialny byt, stwory włażą pod nogi, szatańskie widma zastawiają drogę, nie przepuszczają przez próg — cóż, że istnieją tylko w wyobraźni, jeśli realnie Kordiana powaliły.

W tym pierwszym rozbudowanym przez Słowackiego obrazie groteskowym występują dwa główne zakresy motywów: bestiarium i trupy. W *Kordianie* spełzają ze ściennych arabesek gady, węże splątane, rozwijające się w pierścieniach, świszczące, pęka pod butem żmija — i jest jeszcze robak w trupie, jak nić biała, i są bezpłodne drzewa, wyrastające z ludzkich ciał. Obrazy imaginacyjne pojawiają się w przenikającym mrok dziwnym świetle — padającym od księżyca, od lampy przy łożu cara, od carskiej korony. Wśród przerażających efektów są zapachy: zagadkowa woń warkoczy gwiezdnej pasterki, zapach krwi. Oraz okropne odgłosy: świst, „szum głuchy z milczeniem się bije" (DW 2, 176)[2] jakby wicher, niby szum, niby ulewa, grzmi, grzmi, i dzwonów jęk żałobny, diabłów głosy. I druga sfera wyobrażeń — ożywione trupy, nieme, tworzące wspólny obraz z piekielnymi straszydłami.

W tej scenie są skumulowane motywy, które potem w rozmaitych konfiguracjach i wariantach będą tworzyć przestrzeń wyobraźni w utworach Słowackiego. Makabryczne bestiarium gadów, robactwa, ożywionych trupów i drzew. Wszystko w nieustannych metamorfozach. Porządek świata wyparty przez chaos niekontrolowanych rozumowo zjawisk. Porażający wpływ obrazów imaginacji na bohatera, któremu odbierają zdolność czynu — lub, w innych utworach, popychają do zbrodni.

Całość utrzymana w poetyce groteski: tworzą ją wymienione wyżej elementy obrazu, a nadto kontrastowa wobec nich wizja pasterki z gwiazd —

---

[2] Lokalizacja cytatów według wyd.: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera i W. Floryana. Wrocław 1952—1975, oznaczanego tu skrótem DW. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom (liczba po łączniku — część tomu), następne — po przecinku — stronice.

jakby zapowiedzi wszystkich pastereczek i pastuszków symbolizujących prostotę i niewinność w późnej twórczości Słowackiego. W *Kordianie* postać pasterki jest jednak dwuznaczna: twarz anioła, a oczy nieruchome i straszne, i niepokojąca woń włosów... Świat zatracił normalność, nie są w nim już respektowane żadne prawa natury, wszystko staje się irracjonalne, w chaosie całości ulega rozbiciu poczucie bezpieczeństwa człowieka. Otaczająca Kordiana rzeczywistość potwornieje w coraz bardziej dynamicznych metamorfozach, wciąga go w piekło strachu i szaleństwa.

W literaturze romantycznej metamorfozy zachodzące w wyobraźni wpisywano często w sny bohaterów; koszmar z nimi związany niknął w momencie przebudzenia. U Słowackiego koszmar pozostaje, bo jest sprawą nie snu, lecz wyobraźni, spojrzenia, w którym przedmioty zmieniają wygląd; pod wpływem zmian światła, blasków, ukazują nieoczekiwane aspekty zjawiska. W *Beatryks Cenci* poeta dokładnie to wyjaśnił:

> [...] Ten obraz straszny
> Wystawiający człowieka zarznięcie
> Strasznym jest w nocy towarzyszem... wszystkie
> Osoby — oprócz trupa — poruszone
> Lampy miganiem — żyją... drżą, i szepcą
> Straszne wyrazy... [DW 9, 258]

W wariantach *Króla-Ducha* już nie namalowany obraz będzie podlegał metamorfozie, lecz postać narratora:

> [...] Miesiąc stawał się czerwony,
> Gdym spojrzał — zrzodło na wstecz uciekało,
> Gdym wstąpił nogą w kryształ przezroczysty,
> Gdym się w nie przejrzał... byłem trup ognisty. [DW 17, 293]

Koszmary wyobraźni, które nękają bohaterów w różnych utworach Słowackiego, są do siebie zbliżone. Jak w *Kordianie*: nastrój chaosu i makabry jest potęgowany przez straszne przekształcenia otaczającej rzeczywistości, wyobraźnię atakują stwory ohydne — ohyda wyłazi, objawia się w tym, co z pozoru wydaje się piękne i kojące.

Normalny świat — oraz koszmary odsłaniające zupełnie inną tonację wyobraźni, a więc i innym torem biegnące podświadomie emocje bohaterów. Czy im się te koszmary skądś narzucają, czy to emanacja ich osobowości, czy jedno i drugie? Różnie bywało to przez Słowackiego ukazywane. Zawsze jednak dokonujące się w wyobraźni transformacje realności potęgują grozę i lęk[3]. W „normalnym" świecie np. ptaszki są elementami piękna i harmonii; w sferze wyobrażeń dominują te, które wprowadzają myśl o smutku i śmierci. Jęk słowika, drapieżne wrony i kawki. Do tego kręgu symboliki są czasem włączane i te ptaki, które tradycyjnie w literaturze bywają ostoją atmosfery kojącej lub symbolem szlachetności: np. gołębie bywają krwawe lub miewają

[3] A. Varga (*L'Univers en métamorphoses*. W zbiorze: *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*. Tübingen 1980) zwracał uwagę na sens metamorfoz świata w poezji barokowej: przeciwstawienie się temu, co widzimy, jest przeciwstawieniem się naszej ludzkiej kondycji; to wymaga odrzucenia sensu, przekształcenia wszystkiego, co jest wpisane w czasowość. Toteż metamorfoza jest czym innym niż zmiana, jest przekształceniem, w poezji prowadzi często do metafory.

„serca tygrysie" (DW 3, 182), jaskółki okazują się okrutne: „[...] nim pójdą za morze, / Stare, zgrzybiałe, biedne matki duszą" (DW 4, 134).

Podobny niepokój wnosiły przekształcające się w wyobraźni bohaterów kwiaty: powoje, bluszcze, katy, anemony przywodzą myśl o umieraniu i krwi. W krąg grozy bywają wprowadzane także i kwiaty na pozór tak niewinne, jak astry, goździki, dziewanny, mogą one podlegać dziwnym transformacjom i — podobnie jak małe ptaszęta — dramatyzować wizję świata.

W tego typu scenach Słowacki często wykorzystywał motywy, których sensy symboliczne są wyraziste, a niejednoznaczne, jak np. woda czy róże lub kolor czerwieni, oznaczający czasem krew, a czasem intensywność życia. I najbardziej może dwoisty motyw ognia, wiążący prometejskość z szatańskością[4]. Ogień, szczególnie w późnej twórczości poety, fascynuje i zarazem poddaje złowieszczej transformacji ukazujący się świat — najwyraziściej chyba w widzeniach Księżniczki ze *Snu srebrnego Salomei*. Semenkę proroczo widzi w ogniu, a i siebie w myślach owiniętą w kwiaty i płonącą (DW 6, 171). Niejednoznaczność symboliki ognia, zaskakujące zmiany sensu też burzyły harmonię świata, wprowadzały element niepokoju. Ogień jest bowiem w swej istocie uosobieniem metamorfozy — w *Zawiszy Czarnym*:

> Po chatach leciał jak zhukane konie
> Anielskie... kiedy tratują szatany,
> Przed sadem — jak wąż stawał na ogonie, [DW 12-2, 443]

„Ognistość" potęguje wrażenie mocy — np. u tego ducha proroczego, „co ma jak szatan szpony ogniste".

Niektóre kształty, smukłe i giętkie, jak nici, smuga ognia i głównie włosy, zdają się jakby stworzone do metamorfoz w wyobraźni. Włosy są częścią człowieka, a nagle zyskują odrębny, morderczy byt: powstają, pną się jak węże, oplatają, duszą, „Włos by gniazdo gadu / Wisi w postronkach" (DW 4, 146), lirnik „włos ma pełny prochu, / Zwinięty, srebrny, — jak gniazdo jaszczurze" (DW 11, 148). W człowieku jakby gad się przejawiał, wyłaził z niego; przemiana włosów w węże i żmije to bodaj najczęściej powtarzający się motyw metamorfoz bohaterów. Dziwnie ożywione włosy miewają moc hipnotyzującą (włosy-węże), ale i bywają fascynujące, jak warkocz, który „srebrnemu podobny wężowi / Stanął... z szelestem..." (DW 17, 84), i piękne — „jak wąż, co się mieni / Czasem w purpurze... a czasem w zieleni..." (DW 17, 301).

Poprzez wyobraźnię bohaterów widzimy dwoistą naturę świata. Zewnętrzny, uładzony jego pozór — a pod nim chaos, gotowy w każdej chwili wybuchnąć w metamorfozach wszystko obejmujących. Dominacja sensów ukrytych przejawia się nie tylko wtedy, gdy bohaterowie marzą czy śnią; daje o sobie znać przede wszystkim w języku, jakim postacie się posługują. W normalnym ich słownictwie, uruchamianym w chwilach emocji, pełno jest określeń przeniesionych z tamtego uniwersum ohydnych metamorfoz: wymyślają sobie od gadzin, grożą sobie okropnymi czynami. Motywy, skądinąd znane z majaków wyobraźni, ogarniają w ten sposób i świat realny utworu. Tak np. w pierwszej scenie *Beatryks Cenci* postacie od węży sobie wymyślają, ojciec wężem nazywa córkę, żona męża i o „wężów garść", które chce cisnąć

[4] Zob. G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*. Paris 1949.

mu do łoża, błaga Eumenidy; Furie z kolei „żegnają wężami" drzwi domu Cencich, piętnując w ten sposób cały ich ród. Znajdujemy się jakby w wielkim wężowisku, „puteniu krwi", w którym postacie kąsają się, toczą pianę z ust, słychać gwizdanie warkoczy.

Punktem wyjścia dla koszmarów wyobraźni bohaterów jest realność, rzeczy zdają się wyglądać jak zwidy, potem te zwidy rozwijają się w ich imaginacji, wypierają pierwotne obrazy, są narzucającą się projekcją widzenia świata. Zauważmy: nic się przecież nie zmienia, wszystko jest, jak było, to tylko w wyobraźni bohatera dokonuje się metamorfoza objawiająca (a może narzucająca?) ohydne lub groźne cechy w zwykłych na pozór przedmiotach lub osobach.

Wszystko jest w wyobraźni straszniejsze, niż było w rzeczywistości. Dlatego Szczęsny w *Horsztyńskim* na wieść o śmierci ojca błaga:

> Patrz mi ciągle w oczy i trzymaj oczyma myśl moją, bo mi się głowa zawraca... Ale powiedz wszystko... bo jeżeli moja imaginacyja będzie musiała kończyć obrazy — to gotów jestem — rozumiesz... [DW 8, 355–356]

Nic, nawet opowieść o haniebnej śmierci ojca, nie może być gorsze niż obrazy, jakie podsunie wyobraźnia.

Groteska jako element struktury świata

Przedstawienia groteskowe oczywiście nie zawsze były ujmowane przez Słowackiego w konwencji metamorfozy. Zupełnie inaczej przedstawia się pod tym względem np. *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*: nie ma w tym utworze żadnych przekształceń istniejącego obrazu świata, żadnych gier wyobraźni; piekło po prostu jest. Jest groteskowe — co oznacza: straszne i chaotyczne, zaskakujące przemieszczaniem porządku rzeczy.

Groteskowość jest zasadą stylistyczną utworu. Groteskowe założenie kompozycyjne, groteskowy bohater, groteskowy świat, jaki go otacza[5].

Najpierw uderza kontrastowość kompozycji. Gdybyż była to tylko opowieść o piekle, okraszona imionami ze współczesnej historii, można by utwór uznać za estetycznie drastyczną fantazyjną satyrę polityczną. Ale gwałtowny sprzeciw i niechęć czytelników wzbudziły wyjątkowo brutalne zderzenia makabry z wzniosłością.

Mniejsza nawet o rażący w zestawieniu z treścią podniosły tytuł. Ale liryczny patos dedykacyjnego wiersza *Ofiarowanie*, patriotycznych dygresji i zakończenia poematu, zmieszany z ohydnymi scenami piekielnymi, wydawał się skojarzeniem wyjątkowo niewłaściwym. Pomysł

> miał być zapewne w intencji autora bardzo oryginalnym, w wykonaniu stał się dziwacznym i niesmacznym. A ze wszystkiego najniesmaczniejszym w *Dantyszku* to połączenie humorystycznego tonu, w jakim jest przedstawiona postać Leliwy, z wysokim patos patriotycznym, które się z różnych miejsc poematu odzywa [...].

— pisał Józef Tretiak[6]. Ślad żalu, że wzniosłość została spleciona z makabrą, znalazł się jeszcze w szkicu Stanisława Vincenza, w marginalnej uwadze, że

---

[5] Zob. E. Lelonkiewicz-Kubik, *Elementy groteski w „Poema Piasta Dantyszka..." J. Słowackiego*. „Prace Polonistyczne" 1989, s. 49–61.

[6] J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*. T. 1. Kraków 1904, s. 138.

„z tej groteski gawędziarsko-lirycznej [...] można zrobić spory wybór przepięknych strof"[7].

Groteskową postacią był bohater — nie tylko dlatego, że pijanica, ale przede wszystkim jako dziwny zlepek cech kontrowersyjnych. Liryczna karykatura polskiego szlachcica i figura kompozycyjnie niestabilna, co odbija się zarówno w niekonsekwentnym przedstawianiu jego wyglądu, jak w stylizacji językowej jego wypowiedzi. Ale najbardziej groteskowy wydaje się on w próbach poradzenia sobie z przerastającą jego pojęcie straszliwością życia, w nieporadnie tragicznej postawie wobec nieszczęścia. Gdy np. opowiada, jak przytroczywszy do pasa głowy synów, idzie przez ciemne, tajemnicze światy:

Boleść, co w sercu, cały świat oskarża,
Mój widok sądem jest, mój płacz przeraża;
Umarli, co mię zobaczą, nie zasną;
Bóg może nawet twarz odwróci jasną,
Na blask boleści, który ze mnie strzela, [DW 3, 82]

Ten „blask boleści" Słowacki zderzył z rozchichotanymi piekielnymi pannami, wyśmiewającymi go, niweczącymi patos rozpaczy. Szokujące wykpienie przez panny postaci Dantyszka najpierw wzmaga patetyczny ton utworu, potem — nie mniej makabrycznie — Dantyszek wzrusza się ich ulotną wesołością, wpada w rzewny liryzm; i natychmiast w kolejnej scence tym mocniej szokują kolejne makabryzmy.

Groteskowy świat. Może to sen, może pijackie *delirium* (choć Dantyszek zarzeka się, że był zupełnie trzeźwy), a może naprawdę „Aniołowie go unieśli?" Niejasność poetyckiej konwencji sprawia, że nie można tekstu jednoznacznie zakwalifikować: fantazja? sen? *delirium*? prawdziwe piekło Polaków? czy wszystko na raz? W każdym razie tu nie poszczególne elementy, lecz świat jako całość okazuje się groteskowy, świat istniejący, także współcześnie. Groteskowa była Katarzyna:

Ciało carycy zgniłe, starożytne,
W sercu ma węże, jak miecze błękitne;
Za sobą skrzydła te wężowe wlecze,
A z czarnych piersi, krew jak koral ciecze.
Na gryszpanowéj krwi te węże tyją, [DW 3, 90]

groteskowy jest papież:

[...] Chrystusowe szedł lizać znamiona;
A krzyż go w czarne uchwycił ramiona,
Podniosł za szyję, wstrząsnął, i uścisnął;
Aż trup sowiemi zrennicami błysnął; [DW 3, 95]

groteskowi są Polacy:

Polak prawdziwy kiedy się upije,
Wspomni ojczyznę i płaczem zawyje;
Potém jak ludzie w zmysłach nieprzytomni,
Śmieje się głośno, gdy o niéj zapomni. [DW 3, 89]

i groteskowa jest „struktura", jak tę całość świata w *Dantyszku* nazywa Słowacki.

W wędrówce po piekle Dantyszek nie ma mądrego przewodnika, jakim był

[7] S. Vincenz, *Słowacki*. W: *Z perspektywy podróży*. Kraków 1980, s. 196.

Wergiliusz w *Boskiej Komedii*, a Szaman w *Anhellim*; nie zna dystansu, wprowadzonego przez cudzy komentarz. Widzi groteskowy chaos, przemieszanie trupów i żywotności, pierwiastka ludzkiego ze zwierzęcym, pomylenie konwencji zachowań, przystających do poszczególnych sytuacji i person. Jakby za rymowankami księdza Baki groza śmierci i piekła przeplata się z motywem kanibalistycznej uczty i wesołych tańców[8]. Są tu i typowe dla groteski hybrydy: człekobudowle — wieża z trupów wsparta na ciele cara, człekozwierzęta (np. słynny portret Katarzyny II), człekodrzewa (jak dębowy las samobójców). Wszystko w dynamicznym ruchu, leci gdzieś, pędzi, wiruje — w bólu, męce, jak upiorne wojsko, karykaturalnie paradujące przed Wielkim Księciem:

I nie słuchają komendy i lecą
I kopytami ognistemi świecą:
Próżno się książe drzew płaczących chwyta;
Na łeb mu skrawe rzucają kopyta,
Na blade czoło, na lenty ze srebra:
Aż trupia postać przed burzą uklękła,
A jam usłyszał, jak trzasnęły żebra,
Jak czaszka jego zgrzytnęła i pękła. [DW 3, 97—98]

Strasznemu obrazowi ognistego przestworu dodają jeszcze ekspresywności spontaniczne zachowania Dantyszka, ze szlachecką swadą i szablą zakłócającego piekielny porządek.

Piekło w groteskowym zwierciadle poematu o Piaście Dantyszku stanowi, podobnie jak Syberia w *Anhellim*, wielką parabolę współczesności Polaków. Dwa obrazy polskiego piekła. Jeden, w *Anhellim*, przedstawia to piekło rozpościerające się na wielkich, zimnych przestrzeniach — z momentami groteski. Nie tylko w dantejskich scenach sybirskiej kopalni, lecz również w metaforycznym obrazie polskiej emigracji: ukrzyżowani z własnej woli, zajadli reprezentanci stronnictw politycznych przewyższają w swym dziwnym szaleństwie wariatów z *Kordiana*. Drugi obraz ukazuje piekło groteskowe w całości. Groteskowość tkwi też w samym pomyśle splecenia kompozycyjnego, jako dwóch części planowanej trylogii, rubasznego *Piasta Dantyszka* ze wzniosłym *Anhellim*.

Carów Słowacki ukazał jako groteskowe potwory w groteskowych sytuacjach. Polaków inaczej: w piekle znalazły się postacie rozmaitego kalibru — zdrajcy i patrioci, męczennicy i ich matki, kaci, ofiary i mściciele. Wszyscy tworzą piekło Polaków, cierpią w nim i wyglądają niemal równie obrzydle.

Dobór postaci historycznych robi wrażenie przypadkowego: zdrajcy — król Stanisław August i targowiczanin Szczęsny Potocki, Paskiewicz Erywański (plotki o jego polskim pochodzeniu Słowacki wykorzystał potem jeszcze w *Beniowskim*) i cenzor Szaniawski. Poeta wtrącił do piekła także patriotów i stada polskich matek, które jak furie mszczą się na katach (jakże inny to obraz matki niż postać zrozpaczonej pani Rollisonowej z III części *Dziadów*). Gwałtownie potępił samobójców-oficerów oraz „pojedynkowicza", który równie zbrodniczo szafuje polską krwią. W piekle znaleźli się rozognieni posłowie

[8] Zob. A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej" księdza Baki — poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991.

ostatniego Sejmu. I papież. Bohaterowie i zdrajcy we wspólnym piekle się kotłują, dobrani chaotycznie, tak jak przypadkowo natrafia na nich Dantyszek w swej strasznej wędrówce.

W *Anhellim* piekielna wizja była starannie składana, miała polemiczne ostrze. W *Poema* inaczej, groteskowy brak ładu sprawia, że ojczyzna może wydać się „kawałem skrwawionego błota", a Polacy?

> [...] krew w nich płynie jak w gadzinach biała;
> A nie tak ważną jak ojcowie głowę,
> Ni takie serca mają bursztynowe;
> Lecz wszystko jakoś popsuło się, zgniło,
> A lud już strupiał, a kraj już mogiłą. [DW 3, 111]

Groteska nie odważa szal sprawiedliwości, wszystkich zrównuje w karykaturalnym przedstawieniu; ale też groteska miewa ów drugi biegun, na którym dzięki kontrastowemu tłu mocniej uwydatniają się wartości pozytywne. W kontekście poematu o Piaście Dantyszku np. niezwykłej mocy nabiera liryzm spojrzenia na dawną Polskę, marzenie o odrodzeniu wspaniałych Polaków, „u których w sercu cnot na króla stanie", walecznych, wesołych i hardych, zdolnych poprowadzić ojczyznę do zmartwychwstania.

Bestiarium i śmierć

Groteska wślizguje się w obraz sfery egzystencji szczególnie wyraziście w utworach powstałych po powrocie poety z podróży do Ziemi Świętej. Dzieje się to głównie za sprawą żarłocznej, wstrętnie pochłaniającej człowieka natury, która unaocznia znikomość istnienia. Unicestwiają ciało także stwory zwierzęce i upodobnione do nich (o czym już wspominałam) inne zjawiska, które ulegają w metamorfozach groźnej animizacji — kwiaty, włosy, ogień.

Zestaw motywów współtworzących groteskowy świat wyobrażeń nie jest rozległy, uderza natomiast ich wyrazistość. Podobnie jak np. na rycinach Francisca Goyi.

W bestiarium Słowackiego najważniejsze miejsce przypadło gadom: ogólnie „gadzinom", wężom i — rzadziej — żmijom. Warto tu przypomnieć znaczenie, jakie Gaston Bachelard przypisał motywowi węża wśród archetypów wyobraźni:

> W obliczu węża w naszej wzburzonej duszy przeżywa swe lęki cały ciąg przodków [...]. W wyobraźni występuje jako ten, który zarazem daje życie i daje śmierć, jest giętki i sztywny, prosty jak strzała i obły, nieruchomy i żwawy. Dlatego właśnie odgrywa tak dużą rolę w wyobraźni literackiej[9].

Słowacki w bestiarium wyobraźni bohaterów główne miejsce oddał tworom kwalifikowanym w jego twórczości stale jako gatunki najpodlejsze. Wężom, które ohydnie pełzają, zżerają trupy, syczą, kąsają, duszą, przypominają o mitologicznych postaciach Meduzy i Laokoona. I żmijom, które, jak pokazał, nadto ośliniają, wywołują zarazem grozę i obrzydzenie.

Obok nich na poczesnym miejscu znalazły się robaki, nie różnicowane nazwami gatunkowymi, jakby jakaś ogólna klasa robaków, współtworząca

[9] G. Bachelard, *Ziemia, spoczynek i marzenia*. W: *Wyobraźnia poetycka*. Warszawa 1975, s. 334, 335 (tłum. A. Tatarkiewicz).

odrażającą istotę świata. Ich poetycka rola znamiennie ewoluowała. W *Kordianie* robactwo występowało jako metaforyczny synonim podłości („niech się rojami podli ludzie plemią" — DW 2, 199). Z ironiczną refleksją na temat znikomości ciała łączył się motyw w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*:

> Dziwnie utracić jaki ciała członek
> I myśleć potém, że już leży trupem,
> Że już w nim żadna z kosteczek — ni z błonek
> Nie myśli o nas... i stała się łupem
> Robaków — [DW 9, 55]

Inne, ekspresywne i „prawdziwe" robaki będą potem gnębić wyobraźnię. Świat przez nią kreowany kontrastuje często z planem realnym utworów, w którym piękna i wdzięku tyle jest co najmniej, ile brzydoty i podłości.

To straszne bestiarium atakuje wyobraźnię bohaterów wichrując pojęcia o sensie istnienia, o ludzkiej kondycji. Osoba ludzka bywała utożsamiana z ciałem, a ciało poddawane przerażającym i wymyślnym zabiegom unicestwiającym. Ciało — śmierć — i ohyda rozkładu, ostatecznego końca ludzkiego istnienia. Historia się toczy, ale człowiek pojedynczy, „ja", nie dość że znika, to jeszcze dokonuje się to w poniżający sposób. Jedyną zapowiedzią takich obrazów w polskiej poezji romantycznej była *Maria* Malczewskiego, z jej atmosferą agnostycyzmu, z symbolicznym obrazem robaka lęgnącego się w pięknym kwiecie i tulącego się do „wysileniem tłustego" trupa utopionej dziewczyny.

Wizja śmierci przywodzi bohaterom utworów Słowackiego na myśl — i nasuwa ich imaginacji — koszmarne obrazy spostponowanego ciała. Nie ma pytań o przyszłe losy duszy lub ducha — tak jakby rozpad ciała stanowił ukoronowanie istnienia. Widzą oni ciała zżerane przez robactwo, wysysane przez gadziny. Balladyna ujrzała widmo Aliny z dzbankiem pełnym „czegoś, co się rusza / Jak to, co w grobie" (DW 4, 129), widziała oczyma wyobraźni, jak „na białém łonie / Trupa, żelazne leżały gadziny?" (DW 4, 115). Siebie samą ujrzała jako „Gniazdo robaków!" (DW 4, 156).

Koszmarne wizje miewają u Słowackiego nie tylko zbrodniarze. W tejże *Balladynie* nie mniej makabrycznie wspominał Alinę szlachetny Pustelnik: „Gliny surowe / Pierś już wyjadły, / a po białéj twarzy / Robactwo łazi..." (DW 4, 97), i plastycznie przedstawiał chorobę ducha:

> Lęgną się w mózgu gryzące robaki,
> W sumnieniu węże; niech kąsają wiecznie,
> Aż umrzesz wewnątrz, a zgniłemi znaki
> Okryta, chodzić będziesz jako żywe
> Trupy... [DW 4, 101][10]

Jest tu jakiś paradoks. Balladyna — zbrodniarka — boi się tych strasznych obrazów, nachodzą ją wbrew jej woli, doprowadzają do szaleństwa. Dla mądrego i czułego Pustelnika stanowią zaś zwykły sposób postrzegania

---

[10] Powtarzający się motyw zżerania ciała i lęgnięcia się, rozwoju na tej karmie jakiegoś robactwa nasuwa skojarzenia ze słowami M. Bachtina (*O grotesce*. „Odra" 1957, nr 7/8, s. 34) o stylu groteskowym: „Jedna z podstawowych tendencji groteskowego wyobrażenia ciała polega na tym, by ukazać dwa ciała w jednym: jedno — rodzące i więdnące, drugie — poczynane, noszone, rodzone". Jedno ciało umiera, rodzi, wypiera z siebie drugie.

i artykulacji spraw świata: umarła, więc pochłaniają ją robaki; ma zbrodniczą naturę, więc „wewnątrz" ma robaki, węże i zgniliznę. To nie zła Balladyna, lecz dobry Pustelnik nosi w sobie jakże przekonujące wyobrażenie ohydy świata, jakże obrazowo je wysławia.

Fascynujące obrazy robaczliwej śmierci, ciała zbeszczeszczonego, żywego trupa; śmierć to właśnie oznacza, upadlający rozkład, gnicie i robactwo. Nie ma śladu uduchowienia. Aura okropieństwa i obrzydliwości pozostaje w pamięci czytelnika o wiele nawet mocniej niż sceny zabójstwa. Mord to tylko mord; o ileż plastyczniej jawią się w imaginacji ciała zmarłych. Pastwią się w niej nad trupami ludzie i zwierzęta „niższej natury", robaki i węże. Pastwią się ptaki: tradycyjnie w tej roli występujące sępy, ale i np. kawki — w *Konradzie Wallenrodzie* opowiadają one Aksenie:

> [...] objadły kości
> Twego Wojdyły... gdy na szubienicy
> Zawieszony był przez stryja Kiejstuta...
> Ja, wrona, jemu siedziałam na głowie
> I jadłam oczy... My dwie na ramionach... [DW 10, 354]

Potem, zanim jeszcze Aksena dokona zemsty, widzi w kojących ją marzeniach upodloną, skrwawioną głowę Kiejstuta[11].

Do motywów przez Słowackiego szczególnie preferowanych należą uczty śmierci, na których zżera się ludzkie ciało. W *Lilli Wenedzie* „[...] wilcy gryzą śpiące na oszczepie / Ciała rycerzy" (DW 4, 296), Roza, która rozcinała rycerza „[...] pierś dla ptaków", opowiada dalej: „[...] znalazłam w niéj kłębek robaków / Zamiast serca" (DW 4, 362). W metamorfozach wyobraźni bohaterów także ogień zwierzęco pożera ciała: w *Księdzu Marku*

> [...] skry, ogniste jaskółki,
> Na żydowicę napadły;
> I od włosów jeść począwszy
> Ciągle przerażoną jadły,
> Aż upadła. — [DW 6, 107]

Wilcy, ptaki, iskry, ale wciąż majaczą się wizje jeszcze straszniejsze — zjadanych przez ludzi własnych i cudzych ciał. Jakże nie przystaje do świątobliwości Księdza Marka kanibalistyczna metaforyka:

> [...] za naród cierpiałem,
> Ja sam, który memi jelity
> Pasłem serca — i serca kawałem
> Nakarmiłem tych, co serca nie mieli: [DW 6, 110]

Kanibalistyczny motyw pojawia się w *Beatryks Cenci*: „W letargu — żywą się tu obudziła... / I będę jadła z głodu moje ręce" (DW 9, 240—241),

---

[11] Można szukać tu analogii z bestiarium Lautréamonta, w interpretacji G. Bachelarda (*Bestiarium Lautréamonta*. Przełożył H. Chudak. „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 2). Jeśli jednak Bachelard uwydatnia rangę „organów napastliwości", przede wszystkim pazura i ssawki, to u Słowackiego od dokładnej konkretyzacji funkcji narządu ważniejszy wydaje się sam fakt pożerania, pochłaniania ciała. Jak i czym jest ono pożerane, czytelnik może sobie sam dookreślić. I inny rodzaj stworów nadaje ton bestiarium Słowackiego. Dominują w nim nie szpony i ssawki, lecz przede wszystkim obłość, podstępna giętkość kształtu gadziny, która wślizguje się, wysysa, znienacka uderza jadem — i robactwa, przenikającego do wewnątrz, krzewiącego się w środku ciała.

i także w *Mazepie*, gdy Zbigniew roztacza przed Amelią obraz zamurowanego pazia, który swe zakrwawione ręce „niesie do ust z głodu i krew pije" (DW 4, 250). Końcowe samobójstwa bohaterów też zostały okraszone profanacyjnym marzeniem Wojewody: „Śmierci wrona, / Niech wleci, ścierwo tutaj gotowe i świeże" (DW 4, 268).

W innej nieco wersji wizja pośmiertnej nicości pojawia się w rozpoczętym dramacie *Jan Kazimierz*, w scenie, która toczy się w oblężonym Zbarażu. Wszechobecna śmierć nie tylko obsesyjnie kształtuje wyobraźnię i sposób wysławiania się bohaterów, lecz daje o sobie znać także w realnych kłopotach z psującymi się ciałami, z ohydnym smrodem. Dowodzący obawiają się, że „[...] trupów fetory, / Które tu strasznym swędem zalatują, / Wyniszczą wojsko..." (DW 10, 396), mówi się o czerepach szlachty, którymi kozacka artyleria skropi „waszych bratów — i obryzga..." (DW 10, 398), makabryczne są dialogi:

> [...] Dlaczegoż
> Nie zażądaliście — z każdego serca
> Po funcie mięsa? — z każdej naszej żyły
> Po kwarcie żywej krwi? — z każdego oka [DW 10, 398]

— tu tekst się urywa. Nie mówi się o Bogu ani o Ojczyźnie, lecz o fetorze trupów, o postponowaniu ciał.

Aż do przełomu mistycznego fascynacja brzydotą umarłego ciała, jego znikomością i nieuchronnym rozkładem wprowadzała do utworów ton nihilizmu. Nie ma w nich bowiem śladu pocieszającej nadziei, że ciało wprawdzie zgnije, lecz dusza ocaleje. (Jest natomiast motyw odwrotny: ohyda ducha upodabnia do trupa — np. bohater *Wacława* wygląda „jak trup, nim dzieło zacznie się zepsucia", DW 3, 178). Nawet pojawiające się widma zmarłych (ukazuje się Balladynie duch Aliny, a Szczęsnemu w *Horsztyńskim* cień ojca) nie są świadectwem chrześcijańskiej wiary w życie pozagrobowe, lecz projekcją wyobraźni lub przeczuć bohaterów.

Rozziew między poziomem fabuły a tym, co poza nią ukryte, uderza np. w *Ojcu zadżumionych*. Poemat, który przez wiele lat był w lekturach szkolnych i stanowił ulubiony tekst okolicznościowych deklamacji, jakże jest dwoisty! Pięknie jest w nim wystawiona rozpacz i przechodzący w pokorę (aż — chciałoby się rzec — chrześcijańską, mimo że bohater jest muzułmaninem) bunt zbolałego ojca, grzebiącego po kolei siedmioro dzieci i żonę. Ale — ileż razy, także po kolei, powraca motyw ohydy śmierci, świetnie kontrastujący swą zgnilizną z naturalną świeżością dziecięcych ciał. Trupy zakażone, zamiast uroczystego pochówku hańbiąco zrzucane „na żelazne zgrzebła", „sine jak żelazo", wywlekane przez strażników, synek wynoszony jeszcze żywy przez ojca „[...] na step, pomiędzy wielbłądy; / Aby go tam śmierć zgryzła do ostatka" (DW 3, 137); kolejny syn „okropnie po śmierci wyglądał". Pojawiają się sine widma zmarłych córek, przez kupy piasku ciągnie się „śniade trupy" dzieci, a kiedy matka jedno z nich odkopała z mogiły, to je „znalazła jeszcze nie zepsutym wcale". „Sine i okrutne lica" zmarłych, psujące się trupy — jakże można było nie zauważyć czy zlekceważyć te groteskowe koszmarności, wybrać *Ojca zadżumionych* jako uszlachetniającą lekturę dla młodzieży.

Uderza pokrewieństwo tych przemian trupów w gnijącą materię, tego

postponowania najdroższych uczuć, z sugestywnością tekstów późnego baroku. Przytoczmy — za Aleksandrem Nawareckim — fragment ówczesnego kazania:

> O, jak w ciele owym to delikatnym, w ciele wypieszczonym, nastąpi odmiana i okropne widowisko. Oto w jednych częściach zsinieje, zżółknieje, w drugich po chwili od głowy aż do nóg czarną zasunie się powłoką. Toż poprzedzająca zgniliznę pleśń na całego padnie trupa [12].

Symbolicznym końcem bytu w utworach Słowackiego z tych lat jest pohańbienie ciała. Wyobraźnia bohaterów niektóre jego części wyraźnie preferuje w procesie unicestwiania. Pierś (łono) dziewczyny, serce, najbardziej jednak głowę — poszczególne jej elementy oraz całość, jako odosobniony „kawałek" człowieka.

Im bardziej wzniosłe znaczenie symboliczne wiązano z jakimś motywem, tym mocniejsze wrażenie sprawiała jego profanacja. W sztuce romantycznej szczególnie ważne miejsce przypadało np. oku — które mogło przenikać tajemnice nie tylko ziemskiego, lecz i ponadzmysłowego świata. Słowacki, wprowadzając do utworów historyczną tematykę konfederacji barskiej i koliszczyzny, wymyślne męczarnie ciał, związane także z oczyma, przedstawiał na obu płaszczyznach tekstu; realność ukazywała się nie mniej makabrycznie niż zwidy wyobraźni.

Pierwowzór motywu oślepiania — oczy wypalane gromnicami — znalazł się już w *Horsztyńskim*. W *Lilli Wenedzie*, w której i na jawie, i w wyobraźni straszne rzeczy wyprawia się z ciałami, motyw bestialsko wyłupionych oczu Derwida grał podwójnie: raz jako oczy dane do zabawy dziecku („niech z nimi poigra") i dalej jako krwawe oczodoły, z których krew wycieka i pozostaje tylko „pusta czaszka". Ze szlachetnością Derwida dziwnie konstrastuje kanibalistyczna metaforyka, jaką wprowadza mówiąc do Rozy:

> A ty jako kruk, widząc te czerwone
> Oczy, zaglądasz w nie, i głodnym dziobem
> Wyjadasz mi łzy czerwone, ostatnie. [DW 4, 368]

W wariantach *Króla-Ducha* eksponowany jest zaś motyw rozpadu ciała: posłowie

> [...] oczy niosąc skrwawione na ręce
> Rzekli królowi: „Z czaszek nam wypadły...
> Tak — mówią — odpaść gotowe nam ręce,
> A głowę samą kruki by zajadły,
> Gdyby szła — skacząc polem jak ropucha... [DW 17, 781]

Ten ostatni cytat sygnalizuje, że brutalizmy związane z wizjami przed- i pośmiertnego pohańbienia ciała nie zanikają po przełomie mistycznym. Są tylko inaczej funkcjonalizowane. Akcent przesuwa się na rozpad ciała jeszcze żywego, za życia kawałkami wyszarpywanego, unicestwianego. Bestialskie motywy znalazły oparcie w filozofii genezyjskiej, a sadyzm — usprawiedliwienie w przekonaniu, że męczarnie ponoszone przez ciało wydźwigają wzwyż ducha.

---

[12] A. Abramowicz, *Kazania niedzielne*. Wilno 1753, s. 407. Cyt. za: Nawarecki, *op. cit.*, s. 43.

Zainteresowanie koszmarnymi przemianami żywego ciała znajduje zatem uzasadnienie ideowe. Ale ciało martwe, sprowadzone w myśli mistycznej poety do roli formy odrzuconej, z której duch wyzwolił się podążając ku kształtom wspanialszym, nie powinno już zaprzątać uwagi. Nie ma, zdawałoby się, ku temu powodów. A jednak i te wątki nie zanikają: „[...] trup — rzucony przez krwawych rycerzy / Gnije... i węże wskoczyły na ciało", „[...] ciało? Leży od podłej roztoczone mszycy" (DW 17, 124). Dumne odrzucanie form w koncepcjach genezyjskich nie oznaczało zatem zobojętnienia na doczesne losy ludzkich szczątków. Nie maleje ranga ciała, mimo głośno objawianej supremacji ducha.

Wróćmy do motywu odciętych głów. Słowacki wykorzystał go aż nader brawurowo i ze szczególną perfidią. Jeśli bowiem pośmiertne przemiany zżeranego czy siniejącego ciała dotyczyły już martwego trupa, to głowy ścięte zdradzały często niestosowną, właśnie groteskową żywotność („skacze polem jak ropucha"!), pojawiały się w imaginacji innych postaci w ożywiających metamorfozach. Przez to wydają się stokroć straszniejsze — a i dostojeństwo śmierci zostało zniweczone.

Horsztyński opowiada, jak zobaczył 20 swoich żołnierzy zakopanych „w mogiłach po szyję. Moskale kosili głowy... skoszone głowy toczyły się czasem pod moje nogi... jedna spojrzała na mnie" (DW 8, 268). Spostponowanie konfederatów — później nadto ten właśnie motyw Słowacki sparodiował w pieśni VIII *Beniowskiego*. Sterczy oto z piasku, z dala wydaje się umęczona, główka panny Gruszczyńskiej, obrzucana błotem przez stare tatarskie wiedźmy. Groza przekształca się w komizm: panience aplikowano po prostu miejscową kurację błotną.

Głowy przed ścięciem, choć jeszcze nie utraciły związku z resztą ciała, są już w tych sytuacjach widziane przez bohaterów autonomicznie, osobno. Osobliwa to realizacja motywu „żywego trupa". Inny wariant takiej „żywej odciętej głowy" jest w *Beatryks Cenci*: Furie uprzedzając scenę ścięcia ukazują Gwidowi niezwykły zwid — głowę żywej jeszcze dziewczyny:

> [...] cudownej piękności,
> Lecz bez podstawy... wisi na warkoczach,
> Które do sinych rąk tych kobiet — lipną. [DW 9, 211].

Bywa i odwrotnie — w *Wacławie* ojciec Marii „Po śmierci zemsty bezczelnéj dokazał, / Wyjął z mogiły trupa i ściąć kazał" (DW 3, 184).

I — pośród wielu — jeszcze jedna koszmarna realizacja tego motywu: obraz kobiety-upiora z pieśni VI *Beniowskiego*,

> [...] która się krwawiła,
> Idąc... a często szła wcale bez głowy —
> A głowa przed nią jak wężowa bryła
> Szła świszcząc — oczy mająca z krwawnika,
> A dziwnie biały nóż zamiast języka... [DW 11, 64—65]

Najbardziej osławione w twórczości Słowackiego są jednak spostponowane główki dzieci. Groteskowy kontrast najmocniej tu uderza. W *Piaście Dantyszku* widzimy główki pięciu synów, odnalezione w diablim kotle i bluźnierczo przytroczone przez bohatera do pasa, a potem rzucane kolejno w piekielne

otchłanie. W *Śnie srebrnym Salomei* — główki dzieci Gruszczyńskiego, po rzezi poniewierające się, jakby w wesołej zabawie, na podłodze dworku, potem nadziane na kozackie piki, mrugające z nich do oszalałego z bólu ojca. (Jak potem w wariantach *Króla-Ducha* „Pozdejmowane siwe łby supanom / Ze spis czyniły straszliwe sztandary", DW 17, 107). Przed profanacyjnym spojrzeniem nic nie jest chronione, groteskowość uciętych głów kala wszystko po kolei: śmierć w stylu patriotycznym, miłość, dziecięcość, starość Derwida...

Co pozostaje z człowieka po unicestwieniu go przez naturę? Jeśli brak autentycznej wiary w życie pozagrobowe (a trudno ją odnaleźć w dziełach Słowackiego poprzedzających przełom religijny z r. 1842), to dłuższe trwanie przypada elementom symbolicznym — kościom i prochom.

Czaszka, występująca w romantycznej sztuce jako wyschnięty ze starości ludzki szczątek, jako pobudzające do refleksji *memento mori*, obarczona dodatkowo groteskowym efektem z *Hamleta*, u Słowackiego nie zatraca oczywiście tych znaczeń. Ale plastycznie jest ukazywana także metamorfoza „głowy" w „czaszkę", odzieranie z atrybutów życia. Derwid widzi, jak jego czaszkę pożera Roza-kruk, nie mniej ohydnie na oczach Rozy było postponowane ciało jej kochanka:

> Tu mój kochanek był,
> Do czaszki przylazł wąż,
> I krew mu z oczu pił,
> I do czaszki wlazł krwawemi ustami. [DW 4, 314]

Nawet gdy już otoczy ją nimb dawności, nadal nie osiąga spokoju: w *Anhellim* Szaman

> podniósł jedną z czaszek tych, które leżały odkryte; a w niéj było rodzeństwo małych ptasząt. I wyciągały główki przez miejsce, gdzie były oczy ludzkie, i pełna była płaczącej troski kość spiącego człowieka. [DW 3, 40]

W *Lilli Wenedzie* wokół motywu czaszki wybucha cała feeria makabryzmów. Czaszka jest bowiem naturalnym atrybutem czarownicy, toteż Roza w czaszkach „warzy mózg" i opowiada, jak „mózg gotował się w czaszkach człowieczych" (DW 4, 362), a „olbrzymie Scyty" w podanych przez nią człowieczych czaszkach piją krew.

Od makabryzmu do jawnej groteski krok tylko. W czaszce miewają siedlisko nie tylko węże i ptaszki, lecz — w tejże *Lilli Wenedzie* — także święty Gwalbert, który mieszka w czaszce legendarnego olbrzyma.

Drugą obok czaszki symboliczną pozostałością po przodkach są złożone w mogiłach prochy. Ale w wyobraźni bohaterów Słowackiego prochy przodków obok patriotycznej funkcjonalizacji także miewały sens makabryzujący. W *Wacławie* np. „zdrajcę prochem antenatów struli", bohater podejrzewa, że za truciznę posłużyły jego ojców „resztki grobowe" (DW 3, 179), że to one wprowadziły „zgniłość" do jego krwi.

W omawianej scenie z *Kordiana* czy w *Piaście Dantyszku* groteskowość ujęcia motywów makabry i sadyzmu była oczywista. Czy równie oczywista jest groteskowość spojrzenia na świat poprzez perspektywę rozpadu, śmierci i unicestwienia? Jak w ogóle należałoby określać kategorię groteski w twórczości Słowackiego?

Łatwo można wskazać w dziełach Słowackiego cechy, które w odniesieniu do sztuki wcześniejszych epok artyści i badacze nazywali groteskowymi. Arabeskowość (choćby scena z *Kordiana*), hybrydyczność istot ludzko-zwierzęcych (wspominałam o tym przy *Dantyszku*, ważniejsze jeszcze wydają się metamorfozy w wyobraźni, podczas których proces „hybrydyzacji" się dokonuje). Na motywach bestiarium, śmierci, pożerania ciał, wszelkiej makabry narasta z odrazą połączona groza; można by wspomnieć i o kontrastowym uzupełnieniu jej osobliwą rubasznością języka i zachowań, wpisaną w szlachecki portret Sarmaty.

Efekty groteskowe, eksponowane w programowych deklaracjach romantyków, przede wszystkim u Victora Hugo — takie jak komizm, karykatura, nieforemność postaci, istnieją oczywiście u Słowackiego (np. błazny, postaci św. Gwalberta czy Dantyszka). Lecz o wiele ważniejszą funkcją groteski wydaje się potraktowanie jej jako dramatycznego aspektu ludzkiej egzystencji. Świat Słowackiego jest kontrastowy, przeniknięty niepokojem, który we wszystkim potencjalnie tkwi, nagle wybucha, napełnia grozą. Jest jakby ustawicznie przygotowany do metamorfoz, ustawicznie im w wyobraźni podlega. W tej właśnie wpisanej w świat realny tendencji do przemienności, do przechodzenia od rzeczywistości ku sferze ponadrealnej, widzę niezwykłą na tle romantyzmu odrębność funkcji groteski w twórczości Słowackiego. Funkcję dwoistą: gdyż groteskowość jest nieuchronnie wpisana w sytuację egzystencjalną człowieka i groteskowe bywają struktury przez tegoż człowieka tworzone. Groteska rodzi się u Słowackiego na pograniczu nie tylko przerażenia i komizmu, lecz także otaczającej człowieka normalności i irrealnego koszmaru. Jej domeną jest kontrast: między zwykłością a szaleństwem namiętności, między ulotnością życia a otchłanią śmierci, między pozorem ładu a skrytym chaosem.

Groteska Słowackiego rozgrywa się w przestrzeni rozpiętej między powierzchniowym oglądem zjawisk a życiem w nich utajonym, rodzi się najczęściej ze zderzenia tych dwu kontrastujących aspektów istnienia. To coś więcej niż deklarowane przez romantyków łączenie piękna z brzydotą czy grozy z komizmem; praktyka poetycka wykraczała poza ramy zawarte w refleksji estetycznej. Groteska wiąże się w twórczości Słowackiego z wizją świata, w której pojęcie istnienia prowadzi do koncentracji uwagi na ciele, na jego przed- i pośmiertnym rozkładzie. Tak jakby osoba była z ciałem utożsamiana, jakby pod powłoką cielesną nie było ducha, tylko nieuchronność zniszczenia i przemijania, jakby finał ciała był tożsamy z finałem istnienia.

A były przecież w listach do matki z tych lat odwołania do nadziei pokładanej w Bogu (na ile konwencjonalne?) i piękne apostrofy do Boga — choćby we wspaniałej wizji ukraińskiego stepu z pieśni V *Beniowskiego*. Ale ten Bóg zdaje się odległy, może panteistyczny, mało przynosi konsyliacji pojedynczemu człowiekowi obarczonemu ciałem, istniejącemu tylko w ciele. Słowacki nie był nigdy ateuszem; ale dopiero po spotkaniu z Towiańskim, po gwałtownym rozbudzeniu wiary, degradacja ciała w jego twórczości zaczęła oznaczać już nie ostateczny kres istnienia, lecz radosne przejście ku innej formie życia i wywyższeniu ducha.

Fantasmagorie wyobraźni w utworach Słowackiego rozwijają się wokół zjawisk istniejących w planie realnym. Oko wyobraźni rysuje je bardziej

sugestywnie, przenika dociekliwiej, szkicuje jakieś sytuacje hipotetyczne, dynamicznie przekształcając obraz świata. Dziwny i niesamowity jest jednak kierunek metamorfoz, wychodzących od motywu ludzkiego ciała i śmierci, prowadzących wyobraźnię — często niezależnie od fabuły utworu — ku buntowi przeciw nicości. Ku buntowi — gdyż nihilistyczne wątki rozpadu ciała wywołują we florenckiej i nieco późniejszej twórczości Słowackiego przerażenie i protest, nie ma w niej akcentów rezygnacji, pogodzenia się z losem. Ale wizja naszej pośmiertnej przyszłości, jaka się z tych utworów wyłania, jest rozpaczliwie pesymistyczna. I nie dziwi entuzjazm, z jakim Słowacki po spotkaniu z Towiańskim powitał w wierszu *Tak mi Boże dopomóż* szansę wiary pozwalającej odnaleźć jakiś sens w koszmarnym świecie, który odsłania wyobraźnia.